

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für
Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt vom FilmFestival Cottbus –
Festival des osteuropäischen Films und dem Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO)



Brandenburgisches Zentrum
für Medienwissenschaften

Daniel Bühler / Dominik Hilfenhaus / Stephan Krause (Hg.)

Klassiker des ungarischen Films

SCHÜREN

WIR STERBEN NIE SOSE HALUNK MEG (1992)

R: Róbert Koltai

Róbert Koltai (*1943) Regiedebüt *WIR STERBEN NIE* (*SOSE HALUNK MEG*, 1992) ist einer der wichtigsten Filme der 1990er-Jahre und des postsozialistischen Kinos in Ungarn. Zum einen war der Film mit 210 000 Zuschauern ein großer finanzieller Erfolg und der meistgesehene Film Ungarns im Jahr 1993¹, zum anderen folgte eine ganze Reihe populärer Filme in Koltai's Regie: *SAMBA* (*SZAMBA*, 1995), *CSOCSÓ ODER ES LEBE DER 1. MAI* (*CSOCSÓ, AVAGY ÉLJEN MÁJUS 1-JE!*, 2001), *SUPERHIT!* (*VILÁGSZÁM!*, 2004), *MIT VOLLDAMPF VORAUSS* (*MEGY A GÖZÖS*, 2007) und *DER GANZ NORMALE WAHNSINN* (*A MINISZTER FÉLRELÉP*, 1996) mit Ko-Regisseur András Kern (*1948). Dass bei den Kassenschlagern der 1990er-Jahre Schauspieler Regie führten, ließ viele Zuschauer*innen gegenüber dem traditionell künstlerischen Autorenkino Komödien bevorzugen. Koltai nutzte klug die Komödientradition sowie die Nostalgie nach der sozialistischen Vergangenheit. *WIR STERBEN NIE* erzählt einen geradlinigen Plot mit nuancierten Charakteren, viel Situationskomik und dem Titelsong «Nagy utazás» [Große Reise], geschrieben von László Dés (*1954), gesungen von Gábor Presser (*1948), der ein Hit wurde und immer noch im Radio gespielt wird.

Der Erfolg von *WIR STERBEN NIE* verdankt sich den Produktionsstandards des Films, dessen Budget mit rund 30 Millionen Forint (ca. 520 000 DM) weit über dem Durchschnitt der Zeit lag, und einer

¹ Balázs Varga: *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010* [Filmmumbüche. Institutionelle Veränderungen beim ungarischen Spielfilm 1990–2010]. Budapest 2016, S. 133.

Story, die alle Generationen anspricht. Voller Witz und Abenteuerlust zeigt *WIR STERBEN NIE* die Coming-of-Age-Geschichte von Imre Tordai, genannt Imi (Mihály Szabados, *1972), der eine Entwicklung vom Jugendlichen zum jungen Mann durchläuft, «einzigartige Verkaufstechniken» lernt, erste sexuelle Erfahrungen macht und dank seines Onkels Gyula, genannt Gyuszi bácsi² (Róbert Koltai, *1943), auch seine Liebe zum Pferderennen entdeckt. Gegenüber der Größe der Figur des Onkel Gyula und Koltais schauspielerischem Talent sollte der noch wenig erfahrene Szabados den Part des Imi hauptsächlich unter Einsatz von Gesten und Grimassen interpretieren. Dies tat er mit Intuition und Willenskraft. Zudem konnte er Koltai stets um Rat bitten, da es sich um dessen eigene Coming-of-Age-Story handelte.³

Inspiration, Story, Hauptfiguren

WIR STERBEN NIE ist von der Biografie des Regisseurs und von dessen Onkel Gyula inspiriert, der als Vorbild des Gyuszi bácsi diente. Dieser Kleiderbügelverkäufer reist durchs Land, trifft verschiedenste Menschen und macht sich mit eher kindlichen Streichen und einem ausgeprägten Gerechtigkeitssinn Freunde und Feinde. Auf einer seiner Verkaufsreisen, die ihn nach Újhely führt, nimmt er seinen Neffen Imi mit. Damit beginnt die Filmhandlung. Der reale Onkel Gyula Tordai war 1987 verstorben. Mit *WIR STERBEN NIE* setzte Koltai ihm ein filmisches Denkmal. Koltai verfasste das Drehbuch gemeinsam mit Gábor Nógrádi (*1947) und inszenierte und produzierte den Film, obwohl er zuvor nur als Schauspieler gearbeitet hatte. Zusätzlich (noch) die Hauptrolle zu übernehmen und den Gyula zu spielen, war zunächst nicht Koltais Absicht. Der Leiter des Hunnia Stúdiós, Sándor Simó (1934–2001), stimmte einer Kofinanzierung allerdings nur unter der Bedingung zu, dass Koltai die Hauptrolle selbst übernehme.⁴ So wurde im Film aus dem realen Neffen der Onkel.

WIR STERBEN NIE ist mehr als eine schlichte Familiengeschichte, denn der charismatische Gyuszi bácsi stellt einen universalen Typus dar. Er

ist eine der Figuren, die «eine Jedermann-Haltung verkörpern und vom Zuschauer als authentische Figur geschätzt werden, mit der man mitfühlen kann, weil sie alle historischen Krisen zu überstehen vermag», charakterisierte Hirsch den Protagonisten,⁵ der auch in der Tradition des Don Quixote oder des Falstaff zu sehen ist. Im Kino ist dieser mit Charlie Chaplins (1889–1977) Verkörperung des gewöhnlichen Kerls verwandt, der ständig mit Autoritäten in Konflikt gerät, oder mit Buster Keatons (1895–1966) Darstellung des kleinen Mannes, der gegen Mächte ankämpft, die größer sind als er selbst. Die Figur des kleinen Mannes ist in Film, Theater und Literatur Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert sehr präsent. Dies lässt sich an prominenten Beispielen wie Jaroslav Hašek (1883–1923) Figur des Schwejk, Jenő Heltai (1871–1957) Bühnenkomödien, den Rollen von Gyula Kabos (1887–1941) im ungarischen Kino der 1930er-Jahre⁶ oder Jiří Menzels (*1938) Filmsatiren⁷ ablesen.

Onkel Gyula als moderne Version des archetypischen kleinen Mannes gehört nicht zum moralisch korrumpierten, opportunistischen Kleinbürgertum, das anfällig ist für politische Ideologien, sondern steht in der Tradition der Volkshelden mit Mutterwitz und unerschütterlichem Optimismus. Obwohl nicht frei von romantischer Verklärung und Idealisierung ist Gyulas Charakter weder ahistorisch noch ahnungslos ob seiner Verwundbarkeit und Abhängigkeit totalitären Systemen, sozialer Vereinzelung und Ellbogenmentalität. Doch redet Gyula, wenn es besser wäre zu schweigen, macht einen Witz, wenn Andere zittern, und blickt dem Andern kühn in die Augen, wenn Andere den Augenkontakt vermeiden. Er ist der nonkonformistische Held, der moralische Überlegenheit zeigt, indem er gefährlich lebt und stolz ist auf seine Menschlichkeit, seine Stärken und Fehler.

Bei Koltai entspringt die Figur des Gyula den unterdrückten Schichten des sozialen Bewusstseins, das unter der allgegenwärtigen Langeweile und Melancholie lebendig geblieben ist. Er verkörpert

2 Ungarisch «Onkel».

3 Siehe auch Koltais Memoiren, deren Titel auf den Film verweist, vgl. Róbert Koltai: *Sose halok meg? Az első 75 [Ich sterbe nie? Die ersten 75]*. Budapest 2018.

4 Siehe Rita Szentgyörgyi: «Talán többet tudok az életéről – Interjú Koltai Róberttel» [Vielleicht weiß ich mehr über das Leben. Interview mit Róbert Koltai]. In: *Magyar Narancs*, 23.12.2018.

5 Tibor Hirsch: «Zsáner és forradalom» [Genre und Revolution]. In: Balázs Szűk (Hg.) *56, te suhanc [’56, Du Lausejunge]*. Debrecen 2017, S. 167.

6 1999 wurde ein Remake von *HYPPOLIT, DER BUTLER* (R: István Székely, 1930) unter dem Titel *HYPPOLYT* (R: Barna Kabay, Katalin Petény) gedreht. Darin spielt Koltai Mátyás Schneider, die Rolle, mit der Kabos seinerzeit berühmt wurde. Zu *HYPPOLIT* siehe den Artikel von Réka Gulyás in diesem Band.

7 Zu Menzel siehe z.B. Eva Binders Artikel zu *LIEBE NACH FAHRPLAN* (OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY, 1966) in: Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn (Hg.): *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*. Marburg 2018, S. 91 ff.

den Reichtum und die Individualität des Lebens in einem politischen Regime, das Kreativität auslöscht, eigenständigen Erfolg nicht zulässt und paternalistisch-bürokratisch seine Bürger belehrt, nur nicht selbst zu denken. Durch seine Verweigerungshaltung wird Gyuszi bácsi zur rebellischen Stimme, die Selbsterkenntnis befördert. Ebenso lehnt er es ab, sich passiv zu fügen, und meistert das Leben lieber jeden Tag neu: «Als herumreisender Vagabund würde Onkel Gyula seine Freiheit und Unabhängigkeit nie gegen finanzielle Sicherheit tauschen. Ebenso wenig würde er das Streben nach persönlichem Glück aufgeben, einfach weil er glaubt, dass niemand als Opfer geboren wird.»⁸

Genau aus diesen Gründen ist er für die Bürger von Újhely (wörtlich «Neuort») der Inbegriff von unbestechlicher Humanität. Seine Besuche in dem kleinen Landstädtchen sind mehr als Geschäftsreisen. Neben Kleiderbügeln bringt er den Menschen dort die Lebensweisheit, dass niemand als Opfer geboren wird. Gyulas eindrucksvolle Präsenz belebt die Menschen neu. Dies zeigt sich in einer Szene mit dem alkoholkranken Ex-Fußballspieler Balogh II. (László Helyey, 1948–2014), den Gyula in der Kneipe einen wahren Nationalhelden nennt, weil er gegen die sowjetische Mannschaft fast ein Tor geschossen habe, eine Anspielung auf 1956.⁹ Dies zeigt ähnlich die Episode mit dem zurückgezogen lebenden alten Tanzlehrerehepaar Deutsch (László Csákányi, 1921–1992; Margit Lontay, 1918–1993). Gyula weckt die Deutschen mitten in der Nacht, damit sie seinem ungeschickten Neffen Imi einige Tanzschritte beibringen.

Gyulas unbedingtes Engagement für Menschlichkeit zeigt sich in seiner Fähigkeit, alte oder an den Rand gedrängte Menschen sich wieder wichtig fühlen zu lassen und jede Frau schön und begehrenswert zu nennen: «Es gibt keine hässliche Frau. Hässliche Frauen sind eine Erfindung inkompetenter Männer.» Diese Botschaften sind bedeutsam, vor allem in einem Land, wo die Menschen zwar historisch selbst-

8 Jenő Király: *Mágikus Mozi* [Magisches Kino]. Budapest 1998, S. 260.

9 Am 23. Oktober 1956 entwickelte sich in Budapest aus einer Demonstration ein bewaffneter Aufstand gegen die MDP-Regierung (Magyar Dolgozók Pártja – Partei der Ungarischen Werktätigen). Imre Nagy (1896–1958) bildete eine neue Regierung, die wie die Aufständischen den Abzug der sowjetischen Truppen, den Austritt Ungarns aus dem Warschauer Vertrag, Neutralität und demokratische Wahlen forderte. Am 4. November schlugen sowjetische Truppen den Aufstand nieder. Beinahe 200 000 Menschen flohen aus Ungarn ins Ausland. Siehe auch: György Dalos: *Ungarn in der Nußschale. Geschichte meines Landes*. München 2005, S. 160 ff.; Holger Fischer: *Eine kleine Geschichte Ungarns*. Frankfurt a. M. 1999, S. 211 ff.

herrlich, doch von geringem Selbstwertgefühl sind und wo politische Systeme diesen nationalen Charakter für ihre Zwecke ausnutzen. Wer seine vermeintliche Bedeutungslosigkeit ablegt, wird als exzentrisch betrachtet und diskriminiert, wie Gyula, der im Film kurz hintereinander als «Jude» und «Faschist» beschimpft wird. Aus seiner heiteren Reaktion «Wer alles hört, stirbt bald»¹⁰ spricht die Weisheit eines, der weiß, dass solche pejorativen Etikettierungen «Sklaven-Moral»¹¹ sind und zu allererst den Sprecher moralisch erhöhen sollen, weil das so Verurteilte in keine Kategorien passt und er Angst vor dem Leben hat

Nonkonformismus und Lebensfreude

Das zentrale Motiv von *WIR STERBEN NIE* ist Gyulas lebensbejahende Vitalität. Imis Initiationsgeschichte bildet die wichtigste Nebenhandlung darin. Die dreitägige Fahrt nach Újhely ist für ihn eine prägende Erfahrung, «die große Reise» aus dem Titellied. Anfangs ist Imi ein verwöhnter Teenager, der kaum seine eigenen Schuhe zubinden kann. Im Gegensatz zu seiner dominanten Mutter steht Onkel Gyula für Unabhängigkeit und das Versprechen eines anderen Lebens, d. h. das Versprechen, dass das Leben anders gelebt werden kann. Bei ihrer Abfahrt in Budapest hat Imi keine eigenständige Persönlichkeit. Als Gyula im Zug die Notbremse zieht, um aussteigen und seine Wetten beim Trabrennen platzieren zu können, werden sie vom Zugführer zur Rede gestellt. Gyula rechtfertigt sich mit einem Verweis auf Imi, den er als «Sohn des Genossen Tordai, Tordai Junior» vorstellt. In dieser Berufung auf die vermeintliche Autorität seines Vaters verschwindet Imis eigene Identität vollends. Erst als er die Sicherheit der Privilegien hinter sich lässt und erkennt, dass Gehorsam und angepasstes Benehmen eine Form von Tyrannei sind, und er den unkonventionellen Lebensstil seines Onkels versteht, kann er seine Identität durch diese «Initiationsreise» finden. Blickte der Neffe zu Beginn der Újhely-Reise noch bewundernd zu seinem Onkel auf, sind beide am Ende gleichberechtigte Gefährten.

10 Im Original basiert diese Sentenz auf der Homophonie der Verben *meghall* [hören] und *meghal* [sterben]: «Aki mindent meghall, hamar meghal.»

11 Friedrich Nietzsche: «Zur Genealogie der Moral.» In: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe* Abt. 6, Bd. 2, *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral* (1886–1887). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1968, S. 284, auch: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM-I-10> (08.01.2019).

- Für Imi ist Onkel Gyula kein Lehrer, sondern ein Mentor, der ihn einbezieht und private Details seiner Vergangenheit mit ihm teilt, etwa als Gyula seiner einstigen Geliebten Teréz (Lili Monori, *1945) in ihrem Laden begegnet. Gyula erkennt sie zunächst nicht wieder, doch ist dies keine gewöhnliche Begegnung. Der sonst fröhliche und laute Gyula erscheint in dieser Szene als zerbrechlich und gar demütig angesichts der Frau, die seine «große Liebe» gewesen sein dürfte. Auch weicht er Teréz' neugierigen Blicken nicht durch Lügen oder gönnerhaftes Gehabe aus, sondern drückt in seinen entschuldigenden Gesten und Worten ehrliche Sorge aus. Sie mag unter der Trennung gelitten haben, doch bereut Gyula nichts, denn das bescheidene und friedliche Leben mit Teréz wäre für sein Temperament zu beschaulich gewesen.

Der nonkonformistische Lebemann Gyula ist überall auf der Welt zu Hause, was weniger konkrete Orte denn die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gemeinschaft meint. Sein Charisma und seine Persönlichkeit bringen frischen Wind in den Alltag der eher misstrauischen und einfachen Einwohner von Újhely, wo Gyula wie ein Einheimischer behandelt wird. Dies zeigt sich auf besondere Weise, als er im Hinterzimmer des örtlichen Cafés von drei Polizisten brutal verprügelt wird, weil er einen von ihnen beleidigt hatte. Alle anderen Gäste sitzen still da und leiden ängstlich mit, während die Kapelle mit einer Mischung aus Bitterkeit und Trotz weiterspielt. Ihre Solidarität mit dem Außenseiter drücken sie performativ aus. Auch für Imi ist dies eine wichtige Lektion, denn Gyula wird ungerecht und hart bestraft, weil er mit einer Pferdekutsche zu schnell gefahren war, um die Freuden des Trabrennsports zu demonstrieren. So versteht Imi nicht nur Gyulas aufopferungsvolle Haltung, sondern erkennt auch, dass überschwängliche Lebenslust keinen Gesetzesverstoß darstellt, sondern nur ein Gesetz übertritt, das Leben unterdrücken will. Koltai zeigt auf diese Weise, dass in einer Gesellschaft, in der Ernsthaftigkeit Servilität meint, karnevaleske Charaktere wichtiger sind als Polizisten, Richter und Vorgesetzte.

Diese Lektion wird in *WIR STERBEN NIE* noch in der antagonistischen Beziehung zwischen Onkel Gyula und Vigéc (Tamás Jordán, *1943), dem reisenden Buchhändler mit dessen schöner junger Frau Nusi (Kathleen Gati, *1957) verstärkt. Gyula und Vigéc kennen sich seit Längerem, denn die Wege des Kleiderbügelverkäufers und des Händlers für Propagandalliteratur kreuzen sich gelegentlich auf Märkten auf dem Land. Ihr Konflikt liegt allerdings tiefer als der zwischen Frauenheld und eifersüchtigem

Ehemann. Vielmehr besteht zwischen beiden der Wettstreit zwischen einem spielerischen und einem patriarchalen Konzept von Männlichkeit, worin Bürokrat und Lebenskünstler *pars pro toto* aufeinanderprallen. Die Romane des sozialistischen Realismus und kommunistische Pamphlete, die der verbitterte Vigéc anbietet, propagieren eine politische Utopie, die nur auf dem Papier funktioniert und ihre Anhänger zu Ideologen eines unerreichbaren Anderswo macht. Dagegen sind die Kleiderbügel, die Gyula feilbietet, keine leeren Versprechen, sondern praktische Gebrauchsgegenstände, deren Gebrauchswert sich in der Gegenwart erweist. Vigéc' starrer Intellektualismus ist nur eine Maske, die seine Passivität verdeckt. Als Vigéc Nusi buchstäblich an die Leine legt, damit er «in Ruhe» klassische kommunistische Autoren lesen kann, zeigt sich offen die Widersprüchlichkeit seiner Person und zugleich die der Gesellschaft. Die Ideale der Befreiung des Menschen ausgedrückt in jenen Texten stehen in krassem Gegensatz zu dem Akt der Versklavung von Nusi und die bildlich inszenierte Diskrepanz zwischen Wort und Tat illustriert hämisch seine Heuchelei. Diametral entgegen steht dem Gyulas fröhliche «Clownerie», die er investiert, um Vertrauen in sein Produkt und sich selbst zu schaffen. Doch ist er ohnehin so gefragt, dass er die Leute nicht an sich binden muss, da sie von allein zu ihm kommen, um sich seiner zu erfreuen.

Finale mit halbem Lächeln

Beinahe erwartbar geschieht Imis Initiation, indem er Nusi verführt, die ihm ihre Zuneigung deutlich gezeigt hatte. Dazu muss Imi Vigéc' junge Ehefrau sowohl wörtlich als auch im übertragenen Sinn von ihren Fesseln befreien. Als Vigéc eingeschlafen ist, löst allerdings Onkel Gyula die Leine um ihr Handgelenk und führt sie in einen abgeschlossenen Raum, wo Imi ihr und ihrem Körper all die Aufmerksamkeit entgegenbringt, von der sie bei ihrem emotional abgestumpften Ehemann nur träumen konnte.

Imi behandelt Nusi als gleichberechtigte Partnerin und zeigt so, dass er das humanistische Credo seines Onkels verinnerlicht hat und diesem entspricht. Danach entstehen im Leben die größten Gaben durch kleine Akte des Gebens und indem der Andere das Gefühl hat, nicht nur theoretisch, sondern ganz real befreit zu sein. Beim Tanz wird die Intimität des Paares dann durch eine konzertierte Aktion aller abgesichert. Denn unter Gyulas Anleitung tun sich alle Gäste zusammen, um

«Vigéc» abzulenken, bis er schließlich die Suche nach Nusi aufgibt und sich den übrigen Tänzern anschließt. Die «Vermenschlichung des Ideologen» in der Gemeinschaft geschieht parallel zu Imis eigentlicher Initi-ation. Jäh unterbrochen – so scheint es – wird diese karnevaleske Feier des Lebens durch Gyulas Herzinfarkt. Doch nach nur einer Nacht auf der Intensivstation verlässt er das Krankenhaus einfach und begibt sich wieder auf eine «große Reise», an deren Ende gar der Tod humanisiert zu werden scheint. Gyula und Imi kommen gerade noch rechtzeitig auf die Rennbahn, um zu wetten, und erleben ein außergewöhnliches Rennen. Der Spieler Gyula hat endlich die perfekte Wette platziert und gewinnt ein Vermögen, das er nie wird genießen können. Obwohl dies nach einem tragischen Finale klingt, legt der Film das Gegenteil nahe. Mit einem halben Lächeln nämlich transzendiert Gyula seine sterbliche Hülle, galoppiert mit den Pferden davon und hinterlässt das Bild eines Mannes, dessen Reichtum sich mit Gold nicht aufwiegen lässt.

Als optimistische Erzählung vom alltäglichen Überleben und vom Erwachsenwerden wurde *WIR STERBEN NIE* etwa zum Vorbild für *ZUCKER-PUPPE* (CSINIBABA, R: Péter Tímár, 1996), *MADE IN HUNGARY* (MADE IN HUNGARIA, R: Gergely Fonyó, 2008) oder *6:3 ODER SPIEL NOCH MAL, TUTTI* (6:3 AVAGY JÁTSZD ÚJRA TUTTI, R: Péter Tímár, 1998) und war bedeutsam für eine filmische Nostalgie, die mit typischen Charakteren und Motiven die sozialistische Vergangenheit darstellt, ohne sie zu glorifizieren oder zu simplifizieren. *WIR STERBEN NIE* ist auch ein Film voller Hoffnung angesichts von Demütigung und Verletzlichkeit, die auch die Hoffnung ist, dass eine lebensbejahende Haltung die Menschen stark macht gegen Tyrannei.

OT: Sose halunk meg | **DT:** Wir sterben nie | **ET:** We Never Die | **P:** László Sipos | **PF:** Hunnia Filmstúdió, Magic Média | **PJ:** 1993 | **PL:** Ungarn | **L:** 85 Min. | **G:** Komödie, Drama | **F:** Farbe | **R:** Róbert Koltai | **B:** Róbert Koltai, Gábor Nográdi | **K:** Gábor Halász | **T:** Lajos Csernóczki, Csaba Holló, Brigitta Kajdácsi, György Kovács, István Nándori | **M:** László Dés | **S:** Mari Miklós | **D:** László Csákányi, Kathleen Gati, László Helyey, Tamás Jordán, Róbert Koltai, Margit Lontay, Gábor Máté, Lili Monori, Judit Pogány, Mihály Szabados

Zsolt Györi¹⁹

¹⁹ Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojektes «Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature» (OTKA NN 112700, 2014–2018). Aus dem Englischen von Jutta Faehndrich und Stephan Krause.

SATANSTANGO SÁTÁNTANGÓ (1994)

R: Béla Tarr

Béla Tarr (*1955) ist einer der eigenwilligsten Regisseure der Gegenwart, der etwa für seinen außergewöhnlichen Umgang mit Zeit, Raum und äußerst langen Einstellungen bekannt ist.¹ Sein höchst reflektierter Stil bringt die Zuschauer dazu, ihre Erwartungen an die Abläufe und Mechanismen des filmischen Narrativs neu zu denken. Thematik und Stil seiner Filme suggerieren in der Erzählung implizite Bedeutungen. Seine Mischung aus exakt orchestrierter Komposition, Framing, Beleuchtung und Schnitt ist charakteristisch. Darin ähnelt er Filmemachern wie Miklós Jancsó (1921–2014) oder Andrej Tarkowski (1932–1986) und Theo Angelopoulos (1935–2012). Tarrs Werk enthält philosophische, epistemologische und ästhetische Ideen, die von einem Film zum anderen als Modifikationen eines grundlegenden Standpunkts variieren. In philosophischer Hinsicht finden sich Anklänge an Gilles Deleuze (1925–1995), Friedrich Nietzsche (1844–1900), Edmund Husserl (1859–1938) und Jean-Paul Sartre (1905–1980).

Tarr als europäischer Filmemacher

Tarr ist ein europäischer Filmemacher, der es vermag, Filmstoffen voll Sinnlichkeit und Fantasie eine einzigartige symbolische Form zu geben und rationale, sinnliche und historische Aspekte von Erfahrung

¹ Dies lässt sich als «europäischer Piktorialismus» beschreiben, vgl. Jarmo Valkola: *Pictorialism in Cinema: Creating New Narrative Challenges*. Newcastle upon Tyne 2016.